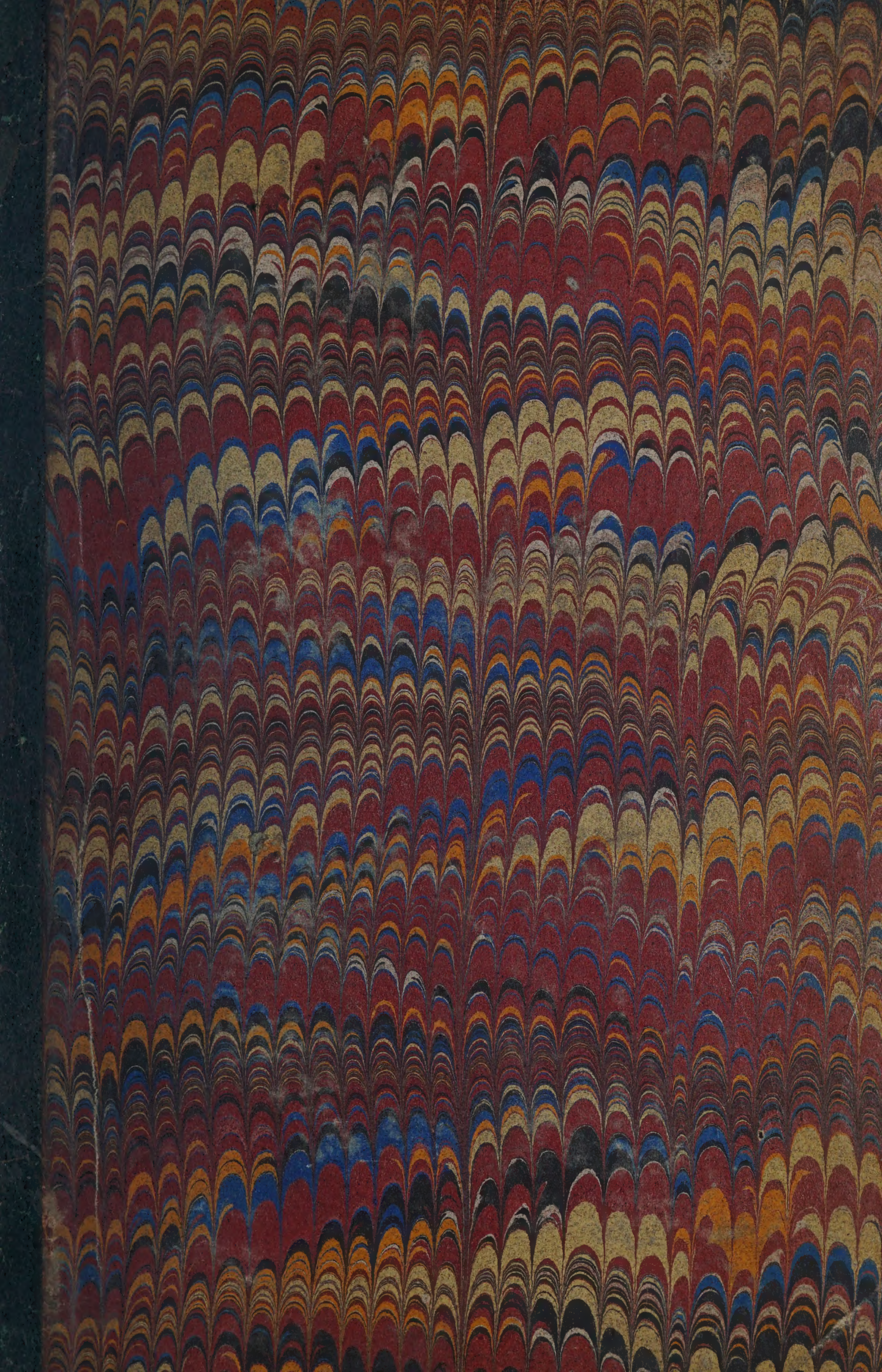


IL MODERNO CORISTA GREGORIANO



IL MODERNO
CORISTA GREGORIANO

REGOLE DI CANTO ECCLESIASTICO

COMPENDIATE PEI PRINCIPIANTI

DA

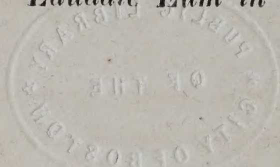
G. B. AB. GRANDESSO

DI TREVISO



VENEZIA
ANT. DI TOM. FILIPPI TIP. ED.
1857

Laudate Eum in tympano et choro.



A

Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo

GUECELLO TEMPESTA

Canonico nella Cattedrale di Treviso

Monsignore!

Il grazioso compatimento onde mi foste sempre cortese, m' incoraggia ad offrirvi il presente tributo di rispettosa riconoscenza.

Egli è tenue bensì, ma sincero, e viene da un'animo a tutta ragione compreso della più alta considerazione pei rari pregi di cuore e di mente che Vi distinguono.

Degnatevi pertanto di accoglierlo colla usata bontà da chi altramente potrebbe dar poco o nulla che si agguagliasse al Vostro merito e alla Vostra virtù.

Treviso, 30 Marzo 1857.

Di V. S. Illus.^ma e Rev.^ma

Devotissimo Servitore
G. B. Ab. Grandesso

CENNI STORICI

sull' origine e progresso del Canto gregoriano.



L'uso di accompagnare col canto la Sacra Liturgia della Chiesa risale ai tempi apostolici. Quest'è opinione di S. Giovanni Grisostomo (1) e di Santo Agostino, (2) i quali, comentando le parole dell'evangelista Matteo «*et hymno dicto*» (3) dichiararono concordemente doversi intendere per la parola *hymno* una lode unita al canto.

I novelli seguaci di Cristo, allo scopo di sempre più allontanarsi dai riti degli Ebrei e de' Gentili, i quali nelle loro ceremonie religiose adoperavano il canto accompagnato dagli strumenti, ne inventarono uno semplice, modesto ed unisono, tale infine che meglio si addicesse alla celebrazione degli augusti misteri. Fu perciò appunto che lo stesso S. Marco, come attesta Eusebio, (4) trovandosi in Egitto, ammaestrava nel canto i primitivi credenti; e ben presto si videro in diverse parti del mondo aperte apposite scuole, ove convenivano i giovani per apprenderlo.

(1) Om. 6.
(2) Epist. 119. Cap. 18.
(3) Capo 6.
(4) In Phil. Lib. 2. Hist. Cap. 17.

Quali ne fossero le regole, non possiamo dire con precisione, ma sembra verisimile che gli antichi ecclesiastici si abbiano servito del *massimo sistema* dei Pitagorici (1), nel quale i segni della percussione delle voci per diversi intervalli sonori erano *punti, cifre* e *caratteri* sovrapposti (2) alle sillabe de' versi che si voleano cantare. Narra Santo Agostino nelle sue *Confessioni* (3) che in Alessandria cantavasi con tanto poca inflessione di voce che i cantanti parevano meglio lettori, e in Roma stessa usavasi un modo di canto il quale partecipava dell' alessandrino e dell' orientale.

In seguito, a misura che si accrebbe il culto cristiano, si raddoppiò ne' Sommi Pontefici la cura di perfezionarnelo e farlo vieppiù fiorire. Infatti S. Damaso eletto papa l' anno di nostra salute 367, seguendo l' uso che nella Chiesa di Antiochia aveva introdotto il vescovo Flaviano, o com' altri vogliano, Ignazio il Santo, stabilì che i salmi venissero cantati a vicenda.

Nel 492 Papa Gelasio era così perito nel canto che agl' *Inni*, alle *Prefazioni* ed ai *Tratti* compose egli stesso la cantilena la quale fu dalla Chiesa ricevuta universalmente. Se non che, i cangiamenti de' Pontefici e le varie vicende, a cui l' eresie diedero occasione in quel tempo, aveano fatto porre quasi in assoluta dimenticanza ogni studio del canto, quando nell' anno 590 circa, salito sul trono di Roma Grego-

(1) Vedi Istruzioni Corali di F. Domenico Scorpione.
(2) Lib. 10. Cap. 33.
(3) Boezio, *Music.* Lib. 7.

rio 1.° il Dottore, si adoperò di tosto richiamarlo al lustro primiero, anzi ne lo riformò di maniera che venne egli appellato a tutta ragione il restauratore del Canto che da lui poscia trasse il nome di *gregoriano*. Ciò nullaostante essendosi trovato in alcune parti difettoso ancora e mancante, Vitaliano I.° Pontefice prima della sua morte, che avvenne nel 672, gli diede forma migliore, finchè dieci anni dopo Leone II.° studiosissimo della musica, scopertivi novelli errori corresse con diligenza i libri onde si servivano gli ecclesiastici.

Troviamo ancora che nel 727 il Dottore S. Giovanni Damasceno, sotto il pontificato di Gregorio II.°, per facilitarne la intelligenza, inventò degli altri caratteri e segni, ed accomodò le cantilene alla greca.

Nè fu sola l'Italia testimonio di tanti progressi. Anche l'Inghilterra accettò il modo di cantare di Roma, e nel 751 la Francia, per comando del re Pipino ammise la liturgia ed il canto romano. Nell'anno 774 Carlo Magno spedì a Roma due ecclesiastici affinchè si perfezionassero in questo canto per insegnarlo poscia agli altri, come addivenne, e nel 790, affine di togliervi le alterazioni introdottesi, egli medesimo lo fece riformare da due esperti Cantori mandati a lui da papa Adriano.

In mezzo a questo però, quantunque grandi e continue fossero le sollecitudini della Chiesa e dei romani pontefici per ridurre il canto ad una perfetta regolarità, e ad una uniformità universale, pure il più delle volte, secondo i diversi luoghi, era vario in

molte sue parti, nè si aveva peranco potuto farlo giungere a quell' apice, a cui era d' uopo che pervenisse. La confusione era troppa; massima la difficoltà per l' intelligenza comune.

La gloria di tanta impresa era riservata a Guido d' Arezzo monaco benedettino, nome celebre e grande ne' fasti della musica. Dalle tenebre de' più ardui principii, in cui allora avvolgevasi il canto, fece scintillar tanta luce, che, dove prima si richiedevano ingenti fatiche e molto tempo per impararlo, si arrivasse in seguito colla maggiore facilità ed in pochi mesi a conoscerlo (1). Tols' egli pertanto le cifre e i caratteri che secondo il sistema de' Greci fino allora erano usati nel canto; in loro vece sostituì alcuni *Punti* che vennero adottati fino all' anno 1330, epoca nella quale un certo Meurs cangiolli in figure.

Lo stesso Guido assegnò a questi Punti un nome ch' ei trasse dalle prime Sillàbe de' versi componenti la prima strofa dell' Inno in onore di S. Gio. Battista (2),

(1) Un' annotazione portata dal Baronio riferibile all' anno 1022 intorno a Guido così si esprime « His quoque postremis temporibus sedis Benedicti octavi Papæ, Guido Aretinus professione monachus, musicus insignis innotuit, qui maxima omnium admiratione, novam addiscendi musicam rationem invenit, ita ut puer paucis mensibus disceret, quod pluribus annis vix homo quilibet, pollens ingenio, antea potuisset, qua capere potuissetqua etiàm de causa Romam vocatus est, ab eodem Benedicto Pontefice; postea vero, sub Johanne vigesimo, Benedicti successore, anno ætatis suæ XXXIV, edidit de Musica librum, quem Micrologum nuncupatum dedicavit Theobaldo Episcopo Aretino.

(2) UT (*) queant laxis
RE sonare fibris
MIra gestorum
FAmulis tuorum
SOLve polluti
LAbii reatum. ec.

(*) Invece di DO, come usavasi anticamente, e com'è pure in uso al presente in alcuni luoghi. Al UT si sostituì il DO per maggiore commodità nel solfeggio.

li dispose sopra linee parallele e negli spazj chiusi dalle medesime per gradi diatonici, e finalmente, per rendere più facile ed opportuna l'intelligenza della sua invenzione, circoscrisse il suo nuovo sistema in una figura in forma di mano sinistra (Vedi Tav. I.ma N.° 1.) ad agevolezza maggiore de' principianti.

Il ritrovato di Guido sortì così felice successo che, sparsasi ben presto la fama, fu dal Pontefice Benedetto VIII chiamato a Roma l'anno 1022, o in quel torno, e quivi ridusse il canto ecclesiastico ad un miglior grado di perfezionamento, finchè poscia sotto il pontificato di Giovanni XX successore di Benedetto, compose il suo *Micrologo*, opera rara, applaudita da ognuno, e che fu alla Musica di vantaggio grandissimo.

L' Aretino dunque venne meritamente riguardato qual capo-scuola e tutti in seguito si attennero a' suoi insegnamenti, quando solamente sul declinare del secolo XVI fu fatta in Francia per la prima volta da ignoto autore (1) al sistema di Guido un' aggiunta.

Fino allora ritenevasi la *Scala* di un solo *esacordo*, ossia *sesta*, per giungere alla *diapason* od *ottava*, ed anche oltrepassarla, e dietro il metodo di Guido, secondo il caso, ripetevasi uno dei monosillabi, da lui sostituiti, come abbiamo detto, in luogo delle figure de' Greci. Per facilitare quindi il solfeggio, che veniva ad essere complicato un po' troppo, fu inven-

(1) Brossard pretende che l'inventare della sillaba SI sia stato un musico di nome *Le Maire*. Vedi Biograf. univers. antica e mod. alle lettere G. U. I.

tata d'allora la sillaba SI, la quale, unita alle altre sei trovate da Guido, rappresentasse l'*eptacordo*, (1) ovvero *settima* per risolvere sopra l'*ottava*.

Adottando noi nella presente operetta tale innovazione anche nel canto ecclesiastico, si evita il pericoloso scoglio delle *Mutazioni* che prima di tale ritrovato erano indispensabili, e rendesi più semplice e quindi più facile l'insegnamento.

Furono premessi questi brevi cenni storici, affinchè gli Ecclesiastici ne deducano che, se grande fu in ogni tempo la premura della Chiesa per questo canto, (2) non inferiore al certo dev' essere l'importanza, ch' eglino hanno a porvi per acquistarne la cognizione.

(1) Principii element. di musica di Guido Cimoso. Vicenza.

(2) Vedi a questo proposito il Concilio Agatense. Cap. 21 e 25 — il Senense Cap. 17. — l'Aquisgranense. Cap. 72. L'Estravagante comune di Giovanni XX. «*Docta Sanctorum Patruum*»; finalmente il Concil. di Trento — Sess. 23. Cap. 18. ec. ec.

PARTE PRIMA

§. 1.°

Definizione e divisione (1)

Secondo la definizione comune data dai diversi *trattatisti* di musica, il canto ecclesiastico, o gregoriano altro non è che una modulazione regolata di voce non soggetta a certa legge di tempo e di armonia, usata dalla Chiesa nelle sacre funzioni.

Questo canto si divide in tre parti, cioè *Fermo, Piano* e *Misto*. Il *Fermo* è quel canto, o meglio modulazione di voce che, senza passare da una corda ad un' altra, si arresta in uno dei gradi sonori; e perciò impropriamente si dice *canto*, essendo piuttosto un modo di leggere. Usasi questo nel *semplice salmeggiare, nelle orazioni delle Messe feriali e di Requiem, nell' epistole, e nelle benedizioni dei cerei, delle ceneri e degli olivi.*

Il *Piano* è quel canto che con moti uguali fatti da voci unisone procede per diversi intervalli limitati e diatonici, senz' armonia, e serve agl' *Introiti*, ai *Graduali*, alle *Antifone*, ai *Responsori*, ec.

Misto finalmente si chiama quel canto che senz' alcuna armonia, procede per diversi intervalli diatonici, ora con moti uguali ed ora con ineguali, che vengono dimostrati da figure differenti di forma e di valore, come si vedrà in seguito. Questo canto è usato negli *Inni*, nelle *Sequenze*, ed in tutte le can-

(1) Vedi le Istruzioni Corali di F. Domenico Scorpione. Benevento anno 1702 Capo I.°

tilene nelle quali le parole sono soggette ad un metro, ed in alcune altre eseguite all' unisono.

Dicesi poi *Misto* perchè consta di alcun che del canto *figurato*, prendendone la prolissità, o celerità, secondo la tardanza o sollecitudine dei *piedi* onde si compongono i *Versi*, e del canto *piano*, procedendo senz' armonia e solo per intervalli diatonici e limitati.

Havvi ancora il canto chiamato *semifigurato*, del quale si daranno a suo luogo le opportune nozioni.

§. II.°

Delle Righe, Chiavi, Note e Scale.

Affinchè il Canto dal quale le sacre ceremonie doveano essere accompagnate fosse opportunamente devoto, ispirasse religiosi sentimenti ai fedeli, e non li distraesse giammai o con una profana leggerezza di voce, o con uno smodato stridare, a circoscrivernelo, vennero dagli antichi stabilite quattro *righe* orizzontali e parallele fra loro (Ved. Tav. 1.ma N°. 2.) Entro questo limite infatti, come saggiamente riflette il P. Frezza (1) non hanno sede che *nove* voci, le quali perciò, senza fatica alcuna e senza indiscreta alterazione di voce possono essere battute da ognuno, mentre si conserva in tal guisa la semplicità e la gravità conveniente.

Siccome poi era necessario che ciascheduna corda rappresentata da una *figura* particolare e inscritta o circoscritta alle quattro *linee* o *righe* indicate avesse il proprio suo nome, per cui si potesse dalle altre distinguere, e fosse in tal modo assegnato il valore di voce relativo al sito in cui si trovava entro quel termine la *figura* suddetta; così furono inventate *cifre* o segni differenti fra loro di forma e di natura, che, mantenendo costantemente il loro nome guidassero alla conoscenza delle *figure* medesime. Tali *cifre* pertanto, come quelle che aprono le porte delle modulazioni ai cantanti si addimandano *chiavi*. (Tav. I.ma N.° 3.)

Le chiavi destinate al canto ecclesiastico sono di due sorte la prima si chiama *chiave* di FA, l'altra di DO. Segano queste una delle quattro *linee* o *righe*

(1) Lez. I.a N°. III. Il Cantore Ecclesiastico.

suespresse, ed a tenore che una cantilena discende od ascende, taglieranno una o l'altra delle quattro linee (Tav. I^ma. N°. 4.)

La prima *chiave* poi è detta di FA perchè tutti i segni rappresentanti i *suoni* o le *corde* situati sulla riga tagliata dalla medesima vogliono costantemente essere chiamati FA, come DO debbono sempre dirsi quelli i quali sono posti sulla riga tagliata dalla seconda *chiave*, perciò appunto detta *chiave* di DO. Ambedue queste *chiavi*, quantunque abbiano il loro officio parziale, mentre l'una serve al canto *grave* (1) e l'altra all'*acuto*, ciò nullostante hanno fra loro una cotal colleganza. Tengasi infatti per fermo che sulla terza linea *inclusivamente* sopra la chiave di FA si troverà sempre quella di DO; oppure, ciò ch'è lo stesso, sulla terza riga *inclusivamente* sotto la chiave di DO vi sarà sempre quella di FA, ancorchè non sia l'una o l'altra segnata. (Ved. Tav. I^ma. N.° 5.)

Alcune figure di corpo quadro disposte sulle linee o righe menzionate e negli spazj chiusi dalle medesime, rappresentanti i suoni o le corde della voce, con peculiare vocabolo si appellano *Note*, perchè sono i segni per mezzo dei quali il cantante conosce la modulazione o modificazione che deve dare alla voce stessa. Tali *Note* si riducono al numero di *sette* e si chiamano DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, dopo l'ultima delle quali, se la cantilena ascendesse o discendesse più oltre, si comincia ancora a ripetere DO, RE, MI, e così di seguito, affinchè ciascheduna abbia il proprio

(1) A questo proposito Pre Del Lago Veneziano nella sua breve introduzione di Musica misurata (Venezia 1540) così si esprime «Le chiavi del canto sono due principalmente, cioè una di natura *grave*, e l'altra di *b* duro *acuto*. La chiave di natura grave è figurata di tre note et è posta in Ffaut primo (Vedi F. 1. Tavola 1), et la chiave di *b* duro acuto è figurata di due note et è posta in Csolfaut, et l'una dall'altra è distante per quinta, et sempre la chiave si pone in riga, ma antiquamente nel canto ecclesiastico se usava alla chiave de natura la riga rossa, et a quella de *b* duro acuto la riga gialla».

e determinato suo nome (1) (Tav. I^ma^. N.° 6.). Vede ognuno come il SOL ch' è la *quinta* nota sopra il DO nella chiave di FA, sia la prima in quella di DO: e però un DO è distante dall' altro sei note che unite ad ambedue questi DO costituiscono *ottava*. Ciò vale del pari per le altre.

La regolare e continuata progressione di questi segni o *note*, e quindi delle voci da loro rappresentate partendo da una di tali note e giungendo alla sua *ottava* corrispondente fu detta *Scala*. Vedine l'esempio alla Tav. II.da N.° 1 e 2.

(1) Csolfaut. Dlasore. Elami, Ffaut. Gsolreut. Alamire. Bmi, o Bfa, secondo il caso. Scelse Guido Aretino queste lettere, applicandole alle Note do, re, mi, fa, sol, la, dietro il sistema da lui stabilito.

§. III.°

Dei Tuoni, de' Semituoni e degli Accidenti.

Una *nota* atta a procedere dal suo grado di voce ad un altro con un perfetto passaggio, viene considerata come un aggregato di nove parti eguali, a cui si da il nome di *Comme* o *Commi*, e simile *Nota* fornita di quest' intiera misura di voce dicesi *Tuono*. La distanza poi esistente fra due voci di grado diverso insieme paragonate viene detto *Intervallo*.

All' incontro quella nota la quale dal suo grado di voce procede ad un altro con un passaggio imperfetto, e con una non intiera misura chiamasi *Semituono*, o *mezza voce;* e siccome abbiamo risguardato il *tuono* come un aggregato di nove parti uguali, a differenza degli antichi che lo facevano constare soltanto di otto, così il semituono potrà averne cinque oppur quattro: se cinque, sarà *semituono maggiore*, se quattro *semituono minore*.

Nel canto gregoriano il trattare scrupolosamente della entità, delle differenze dei rapporti e delle posizioni dei *semituoni maggiori e minori*, oltrechè confondere con facilità il principiante sarebbe fatica di nessun giovamento, e quindi crediamo opportuno dire soltanto che in una *ottava* si ascende e discende di un *tuono* propriamente detto dal DO al RE, dal RE al MI, dal FA al SOL, dal SOL al LA, dal LA al SI, e di un semituono dal MI al FA, e dal SI al DO ascendendo, e dal FA al MI, e dal DO al SI discendendo. (Tav. II.da N.° 3.)

Alcuni segni che vanno ad alterare la naturale misura di voce di una nota si addimandano *Accidenti*. Tali *accidenti* sono tre, cioè il *B molle* o *rotondo*, il *Diesis* formato dall' incrociamento di quattro linee, ed

il *B quadro* o *duro*. Vedi la loro configurazione alla Tav. II.da N.° 4.

Il *B molle* che anticamente rappresentava una terza chiave (1) abbassa di mezza voce la nota a cui è anteposto: generalmente, ove occorra segnarlo, in canto puro gregoriano, il suo sito costante è quello occupato dal SI nella scala di ambedue le chiavi (Tav. IIda. N.° 5.). Dicesi generalmente, poichè nel canto semifigurato, come vedremo, si segna il B molle nonchè tutti gli altri accidenti, quand' è mestieri, e dove la composizione lo esige.

Il *Diesis* produce un effetto opposto al *B molle*, perchè dove quello abbassa la nota, come abbiamo veduto, di mezza voce, questo la fa crescere di mezzo tuono. Ecco il motivo della sua configurazione, indicandosi colle quattro linee incrociate le quattro Comme onde viene accresciuta la nota a cui è apposto, e che dagli antichi veniva divisa in otto parti.

Il *B quadro* finalmente ha la proprietà di rimettere nello stato primiero la voce che venne alterata per l' effetto prodotto dal B molle o dal Diesis.

(1) Del Lago. Introduzione di Musica.

§. IV.

Delle Proprietà, e dell' uso degli Accidenti nel canto gregoriano.

Giova a questo luogo dare qualche idea al principiante delle *Proprietà* nel canto gregoriano. È da sapersi adunque che prima che fosse introdotta nel canto la sillaba SI, all' apparir della quale svanirono infinite difficoltà che si opponevano per apprenderlo, era d' uopo che dalle *lettere* rinvenute da Guido Aretino, ricordate da noi al §. II° *annotazione* N.° 2. si ricavassero le sillabe, onde quelle *lettere* stesse sono composte, e se le cangiassero a tenore della estensione di una *cantata,* affine di dare il *nome* e il relativo valore di voce a quelle note le quali oltrepassassero la progressione delle sei sillabe DO, RE, MI, FA, SOL, LA. Quindi, dice Lichtenthal, nel suo Dizionario della Musica « la solmisazione non » poteva farsi che *naturalmente,* vale a dire per can» giamenti di sillabe tutte le volte che il canto pro» cedeva dal FA al DO, avendo frammezzo il SI che » allora chiamavasi FA. Allorchè il canto procedeva » dal SOL al RE, avendo il SI naturale trammezzo, tale » SI veniva in allora chiamato MI. Queste tre maniere » di solfeggiare appellavasi *deduzioni,* ed il genere » della deduzione *Proprietà.*

Tre pertanto erano le *proprietà,* cioè proprietà di *natura,* proprietà di *B molle,* e proprietà di *B quadro* (1) La proprietà di natura era, DO, RE, MI, FA, SOL,

(1) Queste tre proprietà si comprendevano in queste parole « C. naturam dat, F. b molle. G. quoque b durum ».

la, quella di *B molle* che allora soleva esprimersi colle sillabe do, re, mi, fa, sol, la, ora corrisponde presso noi alle sillabe fa, sol, la, si, do, re, e la proprietà di *B quadro* che in allora era pure, do, re, mi, fa, sol, la, è per noi sol, la, si, do, re, mi. Veggasi l'esempio di queste tre proprietà. Tav. III. Fig. 1. 2. 3.

Venendo adesso a parlare dell' uso degli accidenti nel canto gregoriano è da osservarsi che, ove il canto ascenda una sola nota sopra il la, data la chiave di fa, questa nota che ora si dice si e che anticamente era detta fa *finto*, dev' essere in generale contrassegnata dal *B molle*, ossia sarà un si *B molle*; e dico in generale, poichè nel III.° e IV.° *Modo* di cui parleremo, non ha luogo il si *B molle* se non nel caso di sfuggire il *tritono* ossia l' intervallo di tre tuoni intieri. Quando peraltro, posta la chiave di fa, il canto arrivasse alla sua ottava, il si sarebbe naturale, ossia non dimezzato di voce (Tav. III. N.° 5.)

Si dovrà ancora usare il si *B molle*, data la chiave di do, quando la cantilena discenda fino al fa; (Tav. III. N.° 6.) ma se in allora non si voglia far uso del si *B molle* medesimo, potrà adoperarsi il si naturale purchè giungendo al fa e progredendo la cantilena al sol di sopra, tale fa si raddolcisca col Diesis. (Tav. III. N.° 7.)

Da ultimo conviene notare che ove una cantata porti segnato nella chiave il si *B molle*, tutti i si della cantata stessa, ancorchè non espressi, dovranno esser *B molli*.

Riguardo al *Diesis*, benchè nel canto puramente gregoriano non venga mai segnato, tuttavia in molti luoghi vi si sottintende, e perciò devesi farlo sentir colla voce. Occorre a cagion di esempio il Diesis in tutti i fa dell' antifona *In odorem* ec. nei sol dell' intuonazione dei salmi di quarto Modo, e se la di lui *conclusione* (Vedi Tav. XI.) termina con un fa,

o con un SOL si dovranno questi alterare col Diesis. A tale proposito si ritenga per norma che, avendosi un DO fra due RE, un FA fra due SOL, un SOL fra due LA, il DO, il FA, ed il SOL ameranno il Diesis, avuto riguardo al buon gusto e all' andamento del canto. (Tav. III. N.° 8.) Di più, se abbiasi la chiave di DO e proceda la cantilena *gradatamente oltre il* FA, tanto nello ascendere che nel discendere usasi sovente alterare col Diesis il FA stesso, per togliere la durezza che ne risulterebbe se lo si facesse FA naturale, come convien farlo nel caso che non sia oltrepassato. (Tav. IV. N.° 1.)

Finalmente avrà il *B quadro* il suo effetto anche in una Cantata avente in chiave il B molle, purchè il SI conduca al DO per ivi fermarsi. (Tav. IV. N°. 2).

§. V.°

Della figura variata delle Note e di alcuni altri segni.

Non tutte le Note nel canto gregoriano sono rappresentate con quella figura, che abbiamo finora veduto. Prendono queste diversa forma, assumendo anche un nome relativo alla varia loro configurazione. Ve n' ha infatti una che si riscontra particolarmente ne' libri antichi, delineata, come si può vedere alla Tav. IV. N.° 3. e destinata al cominciamento ed al termine della Cantilena, quale indizio che la prima ed ultima nota devesi sostenere più delle altre, e perciò detta *Massima*. Havvene un' altra di forma quadra con una coda (Tav. IV. N.° 4.) chiamata *lunga*, coda che appellasi *legatura* ove unisca due note (Tav. IV. N.° 5.) Se tale legatura le unisce a destra (Tav. IV. N.° 6.) si dovrà cantare prima la superiore, poi l' inferiore, ed al contrario avverrà, quando la legatura le unisce a sinistra, (Tav. VI. N.° 7.) benchè, situate queste dirittamente l' una sotto dell' altra, si canterà sempre prima l' inferiore e quindi la superiore, da qualunque parte trovisi la legatura (Tav. VI. N.° 8.) Si scorgono ancora delle note configurate a guisa di rombo che si dicono *semibrevi*, (Tav. IV. N.° 9.) l' uso delle quali in origine fu forse introdotto per mostrare a prima giunta ai cantanti che la sottoposta vocale dovevasi pronunciar *breve*. Da ultimo vi è l' *obbliqua* (Tav. IV. N.° 10.) che nasce dal concorso di due, tre, ed anche quattro semibrevi, oppure da altrettante *note legate*.

Tanta varietà nella configurazione delle Note da noi passata in revista ad altro non si può attribuire che

al capriccio, o all' ornamento, o all' amore di brevità, come dice il Marinelli nella sua *Via Retta p.* I. *t.* 2. *oss.* 4., e quindi è inutile farne ulteriore parola. Nè anche si voglia credere che, portando le note suddette il nome di *lunga, breve, semibreve* ec. abbiano, allorchè si cantano, uno special valore di tempo in relazione dei loro nomi; poichè il Franchino d' accordo in tale proposito con molti altri autori (1) così si esprime « *Omnes igitur musicæ hujusmodi progressionis notulæ, etsi diversis figurationibus describuntur, æqualis temporis mensura debent pronunciari.*

Tra gli altri segni è da porsi ancora quella linea perpendicolare alle Righe dai Greci chiamata *Neuma* e *Nutus* dai Latini, la quale accenna pausa o respiro. Noi la nominiamo *Stanghetta*, e viene adoperata per dividere anche col canto il senso delle parole. (Tav. IV. N.° 11) Si riscontra pure o alla fine delle righe, oppure in altro sito, quando occorre di cangiare o trasportare le chiavi, un segno a modo di *Rombo* con una linea di fianco (Tav. IV. N.° 12.) Tale segno è detto *Guida*, o *Spia* dall' officio a cui è destinato; come si scorgono ancora alla fine di una cantilena due linee prependicolari alle Righe, usate per indicare il termine, e comunemente appellate ***Doppia stanghetta***. (Tav. IV. N.° 13.)

(1) Franchino *Instit. prat. Lib. I. cap.* 1. Zarlino *Inst. P. I. cap.* 8. Zacconi *Pratica music. Lib. I. cap.* 1. Lanfranco *Scintil. P. I.*

§. VI.°

Dei Salti.

Quando dalla voce propria di una nota si passa a quella di un' altra per gradi disgiunti, ommettendo di far sentire le medie, ne risulta il *salto*. Il salto adunque altro non è che il passaggio della voce relativa ad una nota alla voce di un' altra qualunque, eseguito immediatamente senza punto curare le voci delle note fra l' una e l' altra rinchiuse, poichè altrimenti si procederebbe ordinatamente cioè per iscala.

Siccome poi da una prefissa nota potrebbesi indefinitamente far salto ad un' altra, ove la voce avesse tanta estensione di corde per esprimerla, così ci limitiamo ad una *ottava* soltanto, dacchè i salti possibili entro tale confine sono i più usitati nelle composizioni di canto gregoriano.

Il primo pertanto è il salto di *Terza*, ossia quando da una nota prefissa ch' è prima, si passa alla terza lasciando la media, indi con eguale proporzione, il salto di *quarta*, di *quinta*, di *sesta*, di *settima*, di *ottava*. Ora, intervenendo in una scala, come abbiamo osservato, dei *tuoni intieri* e dei *semituoni* (1) il salto di terza deve considerarsi sotto due riguardi, cioè di *Terza maggiore* e di *Terza minore*. Così a cagion di esempio, se in una scala dal DO si passi *immediatamente* al MI, o dal FA al LA, o dal SOL al SI naturale, essendo le nominate note intieri tuoni, ne risulta il salto detto di *Terza maggiore*; e se all' incontro dal RE si proceda al FA, dal MI al SOL, dal SOL al SI *b. molle*, dal LA al DO, siccome tale passag-

(1) MI. FA = FA. MI. SI. DO = DO. SI.

gio consta di un tuono intiero e di un semituono, viene appellato *Terza minore*. Vedi l' esempio alla Tav. V. N.° 1. (1) È da avvertirsi che i salti di sesta e di settima in questo canto sono meno usitati.

Allorchè il principiante avrà appreso con precisione le scale, e coll' assiduità si avrà resi famigliari i salti de' quali abbiamo dato una norma nella susseguente tavola, sarà utile avanti di progredire più oltre, leggere sopra un libro Corale le note col proprio nome, e poscia cantarle assegnando colla voce il rispettivo loro suono, locchè viene chiamato *solfeggiare*.

A tal fine nella Tavola stessa (N.° 2.) sono esposti i salti di Terza, di Quarta, di Quinta, di Sesta, di Settima e di Ottava, ed un breve esercizio ad intelligenza maggiore dello studente.

(1) La Terza è un intervallo di tre gradi, di due specie, 1.° *maggiore*, p. e. DO. MI. 2.° *Minore*, p. e. MI. SOL, e Terza diminuita p. e. SOL diesis e SI, *b.* o RE diesis e FA. *Lictenthal. Dizion. di Musica.*

PARTE SECONDA

§. I.°

Dei Modi o Tuoni.

Se si volesse riferire le moltiplici e contrarie opinioni degli antichi scrittori di musica intorno la origine, la divisione ed il numero dei *Modi o Tuoni* sarebbe inutile e nojosa fatica.

È perciò appunto che noi stimiamo migliore partito toglierci da tanto impaccio il quale non potrebbe mettere che confusione senza profitto nella mente del principiante, e attenerci soltanto all' autorità del Franchino che ci assicura avere avuto originariamente gli antichi ecclesiastici greci quattro soli Modi, detti da loro *Protos, Deuteros, Tritos, e Tetrardos,* dai quali i posteri ne fecero in seguito derivare altrettanti. (1.2) Otto adunque erano i Modi, ed otto giunsero fino a noi.

Per Modo o Tuono altro non deve intendersi se non se la modulazione ordinata che di per se offre una cantilena qualunque, per cui venne chiamata Modo.

Quattro d' ordinario sono le note o corde in cui le *cantate* hanno fine, e poichè queste quattro note costituiscono la base o la sede di quasi tutti i Modi, sono chiamate Note *toniche* o *fondamentali.* Le *toniche* o *fondamentali* sono il RE, il MI, il FA, ed il SOL di canto grave (Ved. Tav. VIII. N.° 1.)

(1) Pratica di Musica Libro I. Cap. 7.
(2) Opera angelica Trattato II. Cap. 9.

I Modi pertanto si dispongono due a due in questa maniera:

La tonica *regolare* del *primo* e *secondo Modo* è il RE,
quella del *terzo* e *quarto* è il MI,
quella del *quinto* e *sesto* è il FA,
quella finalmente del *settimo* ed *ottavo* è il SOL.

Fu detto poi *tonica regolare*, poichè avviene talvolta che la cantilena finisca in una nota o corda diversa affatto da quelle che abbiamo testè indicate e che allora appellasi *irregolare*.

Tonica *irregolare* pertanto del *primo* e *secondo* Modo è il SOL
del *secondo* e del *terzo* è il LA,
del *quinto* e del *sesto* è il SI,
del *settimo* e dell' *ottavo* è il DO, (1)

Oppure, come vuole il Franchino la tonica irregolare del I.° e II.° Modo è il LA: del III.° e del IV°. è il SI: del V.° e del VI.° è il DO acuto, del VII.° e dell' VIII.° è il RE acuto. (2)

In mezzo a tanta diversità di *toniche* o *fondamentali* irregolari, a togliere la confusione si potrà ritenere per norma, che le toniche irregolari più usitate nel canto gregoriano si riducono a tre soltanto, e sono il LA, il SI ed il DO (Tav. VIII. N.° 2.)

Se adunque una Cantilena finisca in LA, questo si riducc alla corda regolare RE; ove termini in SI, questo si riduce alla tonica regolare MI, e quando finalmente tale cantilena abbia la fondamentale in DO,

(1) Del Lago così si esprime «Il fine irregolare del I. e II. Tuono è in G. solreut, del III. e del IV. in Alamire; del V. e del VI. in B. fa. b. mi, del VII. e dell' VIII. in C. solfaut.

(2) Namque Primus Tonus et Secundus regulariter terminantur in D.lasolre irregulariter vero in Alamire Tertius et Quartus regulariter in Elami gravem, irregulariter in B.mi, acutam. Quintus et Sextus regulariter in F.faut gravem, irregulariter in C.solfaut, acutam, Septimus et Octavus regolariter in G.solreut gravem terminantur, irregulariter in D.lasolre acutum.

questo DO stesso si riduce alla tonica regolare FA, avuto sempre riguardo alla estensione della cantata, estensione che come vedremo, determina a qual Modo appartiene la cantata medesima.

Conviene ancora osservare che a comodo sovente del Coro le Note di una cantata vengono trasportate o alla *seconda* corda di sotto, o alla *quinta* di sopra, oppure ad un' altra. Allora il Modo chiamasi *trasportato*. Ciò avviene spesso in molte Antifone, ma specialmente negl' Inni, per il che è necessaria molta riflessione per conoscerne il Modo originario, mentre con tale alterazione le fondamentali diversificano grandemente. Ne sia esempio (Tav. VIII. N.° 2) l' inno « *Deus tuorum militum* » il quale cominciando da RE, ma riescendo un pò basso, può trasportarsi alla *seconda* di sopra, cioè al MI.

I Modi peraltro sebbene trasportati, dovendo mantenere il primitivo loro andamento, suppongono, ove occorra, i necessari Accidenti.

A questo fine diamo una norma (T. VIII. N.° 3) la quale serve pei primi cinque Modi soltanto, come quelli che specialmente vanno soggetti a trasporto.

§. II.°

Divisione dei Modi e loro estensione.

Nell' antecedente paragrafo abbiamo osservato come le Toniche o Fondamentali ci guidino alla conoscenza dei Modi; ma siccome queste non sono regolarmente che quattro, e servono a tutti gli otto Modi, come vedemmo due a due, così fa d' uopo che una cantilena la quale a cagion di esempio ha la sua tonica in RE, offra in se caratteristiche tali, per cui si possa asserire con sicurezza la medesima appartenere al primo Modo piuttostochè al secondo, o viceversa; locchè si dica pure degli altri Modi.

Tale indizio sicuro che rendesi indispensabile a contradistinguere singolarmente i Modi uno dall' altro, consiste nello ascendere e discendere delle Note o corde che li compongono, vale a dire nella propria loro estensione. (Tav. IX)

Importa pertanto sapere che i Modi, i primi quattro de' quali sono Minori, e gli altri quattro Maggiori, si dividono primieramente in *Autentici* ed in *Plagali*.

Autentici sono il Primo, il Terzo, il Quinto ed il Settimo. Questi sopra la loro tonica possono ascendere otto, nove e talvolta dieci voci, e da quella discenderne una.

Plagali sono il Secondo, il Quarto, il Sesto e l' Ottavo, e questi sotto la loro tonica possono ordinariamente discendere quattro voci, ovvero cinque, e dalla stessa ascenderne cinque oppur sei.

Da quanto fu detto finora si può facilmente conoscere a qual Modo appartenga una regolare cantata.

Di nuovo gli Autentici altri si dicono *perfetti* ed altri *imperfetti*. Autentici *perfetti* si addimandano quelli che ascendono una *ottava* sopra la loro fonda-

mentale: che se o l'oltrepassano, o non vi arrivano si appellano o superflui, o diminuiti, e quindi *imperfetti.*

All' opposto sono plagali *imperfetti* se discendono una *Quarta* sotto la loro tonica regolare.

Ove poi un Modo partecipi dell' ascendere e del discendere del suo corrispondente, vien detto *Misto,* come si chiama *Commisto* quel Modo o Tuono il quale partecipando dell' ascendere e discendere del suo corrispondente (1) ammette nella sua composizione un qualche altro Modo con cui non ha relazione alcuna.

Da ultimo sono detti *Regolari* allorchè finiscono nella loro Tonica regolare, ed *Improprj* ed *Irregolari,* quando terminano in una fondamentale irregolare.

Questa nozione oltrechè condurci a conoscere a quale de' Modi appartenga un Cantilena, è utilissima ancora perchè, dovendosi intuonare una Cantata, serve a fare che prendiamo la voce conveniente al Modo nel quale sta scritta, avuto riguardo alla estensione delle corde che la compongono.

È da notarsi eziandio che nel canto gregoriano le cantilene vengono considerate sotto due riguardi. Alcune infatti hanno il nome di *assolute* perchè non dipendono da verun' altra, come p e. gl' *Inni,* le *Prefazioni,* gli *Offertorii,* le *Sequenze,* i *Poscommuni,* ed alcune altre si chiamano *relative* od *ordinate* per la reciproca relazione o dipendenza ch' esiste fra loro, come i *Graduali,* i *Tratti,* i *Responsorii,* gl' *Invitatorj,* gl' *Introiti* e le *Antifone.*

Ciocchè fu compendiosamente esposto nel presente §. devesi appunto applicare alle Cantilene *assolute,* nonchè alle *relative:* eccetto però gl' Introiti e le Antifone, di cui si va tosto a parlare.

(1) Il primo Modo p. e. è corrispondente del *secondo,* o viceversa, perchè ambedue hanno la medesima tonica. Così il terzo è corrispondente o relativo del *quarto* ec. ec.

§. III.°

Introiti ed Antifone.

Fra le Cantilene ecclesiastiche quelle che con maggiore evidenza mostrano a qual Modo appartengano sono gl' Introiti e le Antifone. Per conoscere infatti di qual Modo sia un' Introito non solamente si ha un indizio nella sua Tonica o Fondamentale e nella sua estensione, come praticar devesi in tutte le Cantilene, ma evvi ancora una sicura caratteristica nella *prima* Nota del Salmo il quale per intiero subito dopo l' Introito stesso vien posto.

Indichiamone ora la maniera colla possibile chiarezza.

Se si abbia per tonica dell' Introito un RE e per *prima* Nota del Salmo un FA, l' Introito sarà di Modo o Tuono I.°

Se invece la *prima* del Salmo sarà un DO, l' Introito apparterrà al Modo II.°

Così, ove si abbia per tonica dell' Introito un MI e per *prima* Nota del Salmo un SOL, l' Introito sarà di Modo III.°; e se invece la prima sarà un LA, l' Introito stesso apparterrà al Modo IV.°

Di più, se la Tonica di un Introito sarà un FA e le tre *prime* Note del Salmo saranno FA, LA, DO, quest' Introito sarà di Modo V.°; ma se invece queste tre *prime* Note saranno FA, SOL, LA, apparterrà l' Introito al Modo VI.°

Finalmente, allorchè la fondamentale dell' Introito sia un SOL, e le tre *prime* Note del Salmo seguente sieno SOL, DO, SI, l' Introito è di Modo VII.°; che se in luogo di queste tre note suddette comincia il Salmo da SOL, LA, SOL, appartiene allora l' Introito al Modo VIII°.

Si osservi l' esempio alla Tav. XI.

Venendo ora alle Antifone, offrono queste a prima giunta la cognizione del Modo al quale appartengono, purchè si pratichi quanto segue.

Si esamini prima di tutto la loro tonica, e dopo averla riconosciuta, si osservi bene la Nota *prima* fra quelle che sono segnate immediatamente dopo la tonica stessa. Sotto tali note il più delle volte sta scritta la voce « EVOVAE, voce composta delle vocali delle parole » *sæculorum. amen.* Per la stretta relazione che passa fra l' Antifona ed il Salmo furono scelte tali parole che danno fine a qualunque Salmo, d' onde EVOVAE propriamente si suole chiamar *conclusione.*

Ciò premesso, si tenga la norma seguente.

Se l' ultima Nota, ossia la tonica dell' Antifona è un RE, e la *prima* Nota dell' EVOVAE o espresso o sottinteso è un LA, l' Antifona sarà di Modo I.° e quindi dovrà cantarsi il Salmo al Modo I.° (Vedi Tav. XI (*) *Modi dei Salmi*).

Se la tonica dell' Antifona è un RE, e sia un FA la *prima* Nota dell' EVOVAE, l' Antifona apparterrà al Modo II.°, ed il Salmo sarà pure al Modo II°. (T. XI.)

Quando la fondamentale dell' Antifona sarà un MI, e la *prima* Nota dell' EVOVAE sarà un DO, l' Antifona dovrà ritenersi di Modo III.°, ed ove la fondamentale sia pure un MI, ma la prima dell' EVOVAE sia un LA, l' Antifona medesima sarà del Modo IV.° ed i Salmi dovranno cantarsi al Modo o III°. o IV.° (Tav. XI.)

(*) In questa Tavola stanno scritte le diverse maniere onde possono finire i Salmi, secondo i rispettivi Modi. Queste maniere comunemente sono dette *Conclusioni.* Importa al compositore, od anche al maestro di coro il sapere quando debbasi usare quella tal conclusione a differenza di un' altra. Basterà che il principiante sappia soltanto questa diversità di Conclusioni doversi attribuire alla loro analogia colla prima Nota dell' Antifona da cui dipendono.

Di nuovo, allorchè un' Antifona finisca in FA, e la *prima* Nota dell' EVOVAE che tosto la segue sia un DO, l' Antifona apparterrà al V.° Modo, ed esigerà che si canti il Salmo al Modo V.° (Tav. XI): e se l' Antifona abbia la sua tonica in FA, e ne consequiti per *prima* Nota dell' EVOVAE un LA, si riterrà essere l' Antifona di VI.° Modo, e dovrà pure in *Sesto Modo* (Tav. XI) cantarsi il Salmo.

In fine se si abbia per fondamentale di un' Antifona un SOL, e per *prima* Nota dell' EVOVAE un RE, l' Antifona stessa sarà di VII.° Modo, del qual Modo sarà pure il Salmo (Tav. XI.), ed avendosi per tonica di un' Antifona un SOL, e per Nota *prima* dell' EVOVAE un DO, tale Antifona sarà di Modo VIII.°, e quindi dovrà cantarsi il Salmo al Modo VIII.°

§. IV.°

Avvertenze ed Osservazioni sopra i Modi de' Salmi e de' Cantici.

I Modi de' Salmi dei quali abbiamo offerto il prospetto nella Tavola antecedente sono destinati nel canto gregoriano al rito festivo. Per le ferie servono pure gli stessi Modi, lasciando però da parte le due prime Note, onde questi cominciano, eccetto il Modo VII.° in cui se ne omettono *tre*, ed intuonando il Salmo, tostochè sia enunciata l'Antifona, sull'altre corde seguenti. Tali Note o corde si appellano *Corali* o *dominanti,* perchè sono le più frequentate in quel Modo al quale appartengono, e bene spesso sono uno degl' indizj per cui si conosce il Tuono di una Cantilena assoluta. La Tav. XII. ci fornisce l' esempio di quanto finora fu detto.

È necessario ancora avvertire che in ogni Modo de' Salmi si debbono considerare due parti: la prima è all' asterisco di ogni versetto; l' altra è alla fine o alla cadenza del versetto medesimo espressa dall' EVOVAE, ossia dalla *Conclusione,* di cui abbastanza fu già parlato.

Rimanendoci dunque la prima parte soltanto spettante l' asterisco, si deve notare che questa suole alterarsi, ove alla pausa suddetta si finisca con un monosillabo, oppure con una voce ebraica, come *Jacob, David, Ephrata, Sion,* ec. ec. nei Modi II.°, IV.°, V.°, VIII.°, e non più. Simile alterazione poi è della maggiore facilità, bastando portare la voce in una corda o grado più alto di quello che all' asterisco richiederebbe il Modo effettivo del Salmo. (Vedi Tav. XII.)

Occorrono eziandio alcune volte de' versetti di

Salmi che sono troppo prolissi, e quindi fa d'uopo dividerli, affinchè il coro non abbia a sostenere troppo alla lunga la voce stessa, e si possa così esprimere in qualche maniera più chiaramente il senso del verso. Tale divisione si farà col discendere di una corda ne' Modi I.° e VI.°, di due ne' Modi II.°, III.°, VII.° e VIII.°, di una e mezza nel Modo V.°, e di un semituono nel IV.°, dalla Nota più frequentata del Modo medesimo. (Vedi Tav. XII.)

Riguardo ai Cantici, perchè sieno distinti dai Salmi, vanno soggetti nel loro cominciamento ad una lievissima alterazione, tranne quelli di Modo I.°, IV.°, V.° e VI.°, simile a quella de' Salmi che vengono dopo gl' Introiti. Ciò è indicato nella Tav. XII.

A tutti i Modi che abbiamo riportato se ne aggiunge ancora un'altro osservato dai gregoriani e appartenente all' Antifona vesperale delle Domeniche « *Nos qui vivimus.* Quest' Antifona ne' libri moderni ha per tonica il RE confinale della corda SOL, ed in alcuni altri termina nel medesimo SOL, cioè alla *quinta* di sotto del detto RE.

Dal Franchino viene chiamato Misto ed Irregolare il Modo del Salmo che ne la segue. (V. T. XII.)

§. V.°

Alcune fra le principali regole da osservarsi nell' esecuzione del Canto gregoriano.

Per la buona esecuzione di questo Canto rendesi indispensabile quanto segue:

I.° Avanti d'intuonare una Cantilena esamini bene il Cantore a qual Modo appartenga, e qual ne sia l' andamento e l' estensione, per poter prender la voce rimessa se ascende troppo, oppure più alta se la Cantilena stessa discende.

II.° Dovrà egli calcolare non solo la qualità della voce propria, ma eziandio quella degli altri che cantano, alla quale è necessario che si uniformi.

III.° Occorre al Cantore fiato lungo, mentre avendolo corto, lo raccoglie sovente alla metà di una parola, e ciò produce cattivo effetto in chi ascolta. Respiri pertanto dove trova segnato il Neuma; ma dacchè per incuria degli scrittori o stampatori, questo ne' libri corali sta segnato spesso fuori del dovere, prenda egli fiato o alla *virgola* o al *punto* ec. ec.

IV.° La pronuncia dev' esser chiara, acciocchè le parole giungano con facilità e precisione all' orecchio degli ascoltanti.

V.° Non si facciano *gorgheggiamenti*; ne' con altri viziosi modi si alteri la Cantilena.

VI.° Ove si riscontrino molte Note sopra le vocali *i* ed *u*, si procuri l' ammenda.

VII.° Non si canti o con soverchia prestezza, o con troppa tardanza, ma si conservi mai sempre quella gravità che si addice ad un canto consagrato ad accompagnare i misterii più augusti del culto cattolico.

VIII.° Ne' Salti di Terza, di Quarta ec., non s' intermettano Note, ma si eseguiscano come sono, non istaccandole troppo.

IX.° Come la prima, così la penultima ed ultima Nota di una Cantilena dev' essere sostenuta più delle altre, e battuta con maggior grazia.

§. VI.°

Brevi nozioni sul Canto licenzioso e semifigurato.

L' ordine che ci abbiamo prefisso richiede che, avendo noi compendiosamente raccolto quanto stimiamo bastare ad un principiante per conseguire in breve la cognizione delle principali regole del canto puramente gregoriano, si abbia ora a dar qualche cenno sul Canto chiamato *licenzioso* e *semifigurato*, introdotto ed ammesso nella celebrazione di molte ecclesiastiche ceremonie.

Alcune composizioni all' unisono in verso ed in prosa (1), benchè d' ordinario non sieno sottoposte dai Cantori ad alcuna legge di tempo, tuttavia per la disposizione delle Note, onde constano, con agevolezza potrebbesi farlo, ed è perciò che alle primitive figure delle note ne furono aggiunte dell' altre, come si può vedere alla Tav. XIII.

La Nota rappresentata al N.° 1. della Tavola suddetta viene adoperata quale indizio che al Cantore è permesso tenerla a piacere, e quindi senza starsene a tempo. Appellasi questa Comune o Coronata.

Quella poi che si scorge al N.° 2 (Tav. XIII.) avente a diritta un *Punto* dicesi *Puntata*. Tale *punto* posto dopo la Nota produce l' effetto di aumentare di una metà di più il valore di tempo assegnato alla Nota stessa.

Vi sono finalmente le Note *legate*, le quali ritenendo il rispettivo loro tempo, si devono cantare come se fossero una sola N.° 4. (Tav. XIII.)

(1) Lauda Sion ec. Dies iræ. Jam Christus astra ascenderat ec. Sanctorum meritis ec. Aggiungi molti Kyrie. Gloria. Credo ec. ec.

Siffatte composizioni chiamate di Canto licenzioso perchè si allontanano dall' originaria semplicità del Canto gregoriano, ammettono anche, ove occorra, l' uso degli accidenti.

Spetta pure al Canto licenzioso il notissimo *Falso Bordone* che trasse il nome dalla voce latina *Burdo*, la quale può qui tradursi *Canto Misto*, poichè non è soggetto a legge di tempo, ancorchè ammetta armonia. Serve comunemente il Bordone al Graduale ed Offertorio delle Messe di Requiem

Il Canto semifigurato così detto poichè composto del Canto gregoriano e del *figurato*, in modo tale che conserva del primo la gravità e la sodezza, e si permetta dell' altro le armonie più maestose e devote, assoggettandosi ad una corrispondente misura di tempo, permette talvolta cinque Righe invece di quattro, le due chiavi medesime di FA e di DO, quella pel Basso, questa pel Tenore (Tav. XIII. N.° 4.) ambedue amovibili secondo l' estensione del canto, nonchè la stanghetta la quale serve qui alla divisione del Tempo. (1)

Il Tempo si misura dalle *battute* ossia dall' alzare ed abbassare uniforme della mano, ed è o ***Perfetto*** o ***Imperfetto***.

Il perfetto consta di quattro movimenti regolari, cioè, due in battere e due in levare la mano, ed anche di uno in battere, ed uno in levare, il quale

(1) Sono celebri in questo genere di Canto le Messe a Cappella dell' immortale Palestina, le quali per la loro gravità e soave armonia trattennero Pio IV dal decretare il perpetuo bando dal Santuario del canto stesso.

La nostra Cattedrale di Treviso va superba a ragione per capo-lavori che possede de' più classici Maestri, fra cui quelli di Monsr. Can^{o}. Medoro Coghetto Trivigiano, morto l' anno 1795. Non rincresca al lettor se io ravvivo la memoria di un caro nome che sarà ognora il decoro e l' onore de' suoi Confratelli Mansionari Cantori, e l' ornamento della nostra Città.

Quest' opere preziose e rarissime vengono custodite con diligenza dall' esperto ed abile Maestro di Coro Antonio Ab. Lunardoni. Mansionario meritissimo della nostra Cattedrale.

chiamasi tempo a *cappella* o *spezzato*. (Tav. XIII. N.° 5. 6.)

L' imperfetto (1) ha tre movimenti, due in battere ed uno in levare la mano. Dicesi perciò *tempo di Tripla*, perchè de' quattro movimenti appellati *Quarti* che compongono il *tempo intiero* o perfetto, se ne ritengono *tre*, omettendone uno (Tav. XIII. N.° 7.) Questi tempi vengono rappresentati dalle Figure 5. 6. 7. segnate dalla Tavola, e sogliono scriversi subito dopo le chiavi.

Lo spazio intercetto da due stanghette sul Rigo ove stanno le Note, a cantare la quali impiegasi tanto tempo, quanto se ne consuma a fare i quattro, o due, o tre movimenti anzidetti si chiama *battuta*. (Tav. XIII. N°. 8.)

Nel canto semifigurato non si fa uso che de' tempi sopraindicati.

Affinchè poi le Note dovessero opportunemente rappresentar questi Tempi, era necessario assegnar loro il valore a tenore della diversa configurazione. Nella varietà di opinione sul fissare tale misura di tempo, se noi ci atteniamo all' ordine riportato dalla Tav. XIII. dietro il confronto delle Note di Canto figurato, ciò è perchè, avendosi da trascrivere con Note di Canto figurato alcune composizioni di semifigurato, la maggior parte degli scrittori segue una simile divisione.

Si osservi da ultimo che, ove qualche *battuta* rimanesse vuota delle relative note, oppure di una parte di esse, locchè si rappresenta coi segni dilineati alla Tavola medesima N°. 9. si deve cessare dal canto pel tempo indicato dai segni stessi entro

(1) All' Imperfetto appartengono tutti i tempi dispari. Dalla tardanza, o celerità di segnare regolarmente colla mano i *Quarti* ne risultano i Tempi detti *Maestoso, Adagio, Largo, Andante, Moderato. Andantino, Allegro* ec. ec.

la suindicata battuta; e ciò si chiama *Pausa*, od *Aspetto*.

Quella Nota che trovasi fra due o più note di valore eguale alla medesima fu detta Sincopa, o Sincope. (N° 10). (1)

Ecco quanto ci siamo ingegnati di offrire al Principiante, nella lusinga ch' egli vorrà donare compatimento ad un tenue lavoro, impreso soltanto allo scopo di facilitargli la via di conseguire da fonti più copiose cognizioni maggiori.

(1) Vedi Lictenthal. lett. 51.

FINE.

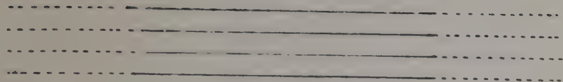
INDICE

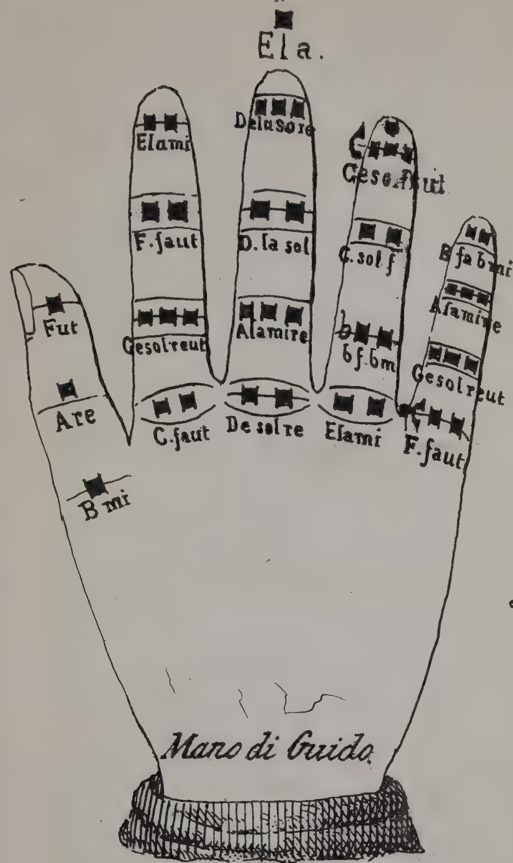
ERRATA	CORRIGE
Pag. 10 Nota (1) antea potuisset qua capere potuisset,	antea capere potuisset; qua etiam de causa ec.
Pag. 20 linea 21 appellavasi	appellavansi

TAV. I.

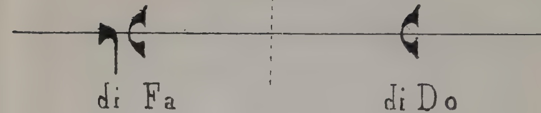
Figura 1.

2.





3.



Disce manu tantum *Si vis bene discere Cantum*

di FA 4. di DO

5.

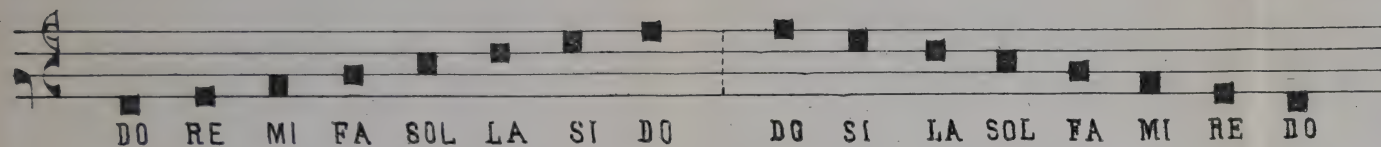
6.

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO.

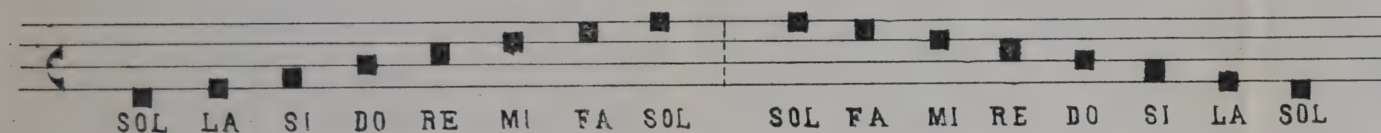
SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL

pr. Lit. Barozzi e Corradini

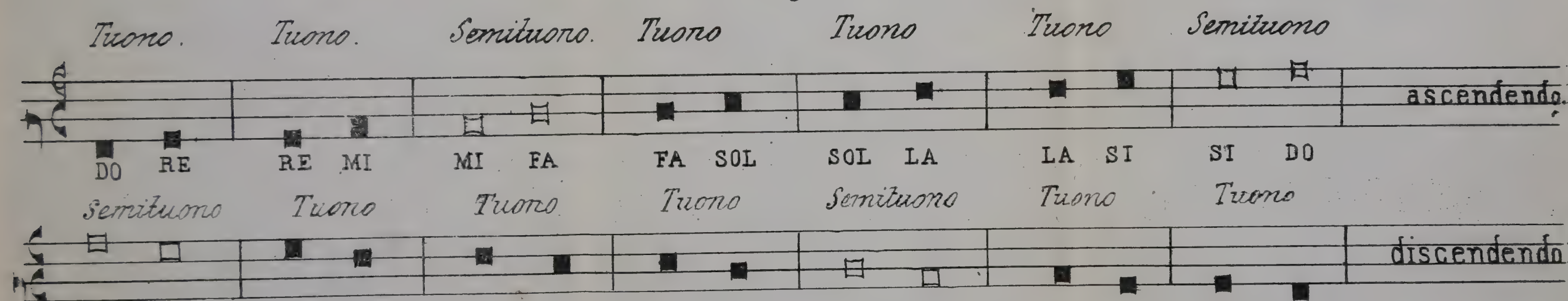
1.
Scala in chiave di FA



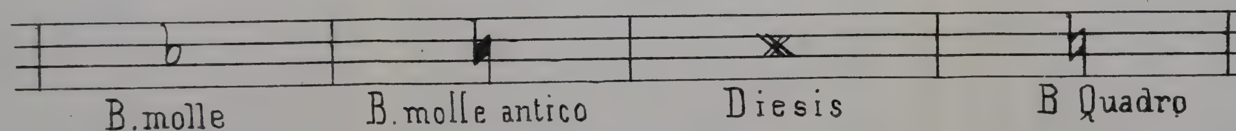
2.
Scala in chiave di DO



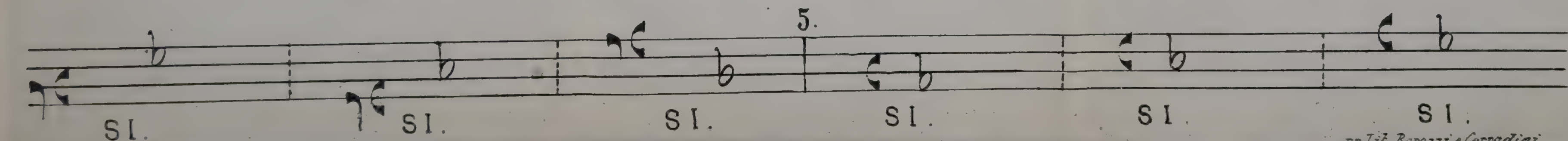
Tuoni e Semituoni
3



n°. Accidenti. 4.



5.

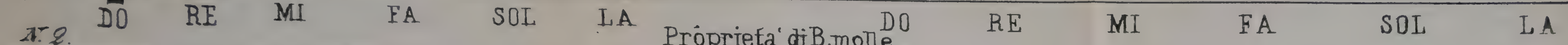


pr. Lit. Barozzi e Corradini

Proprietà di Natura

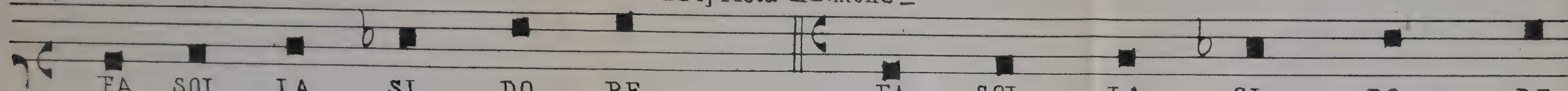
N.° 1.





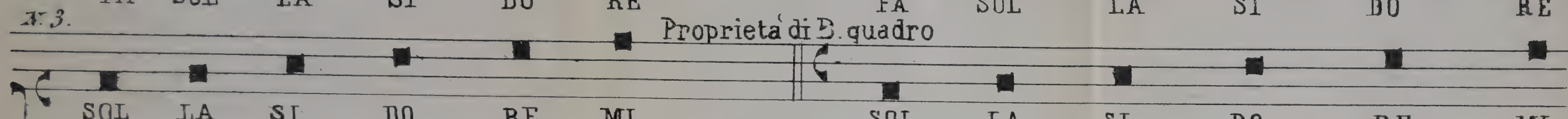
N.° 2.

Proprietà di B.molle

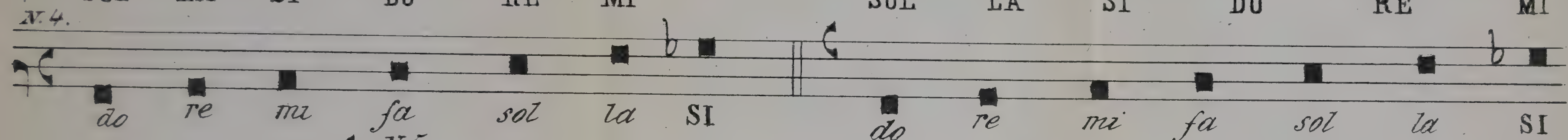


N.° 3.

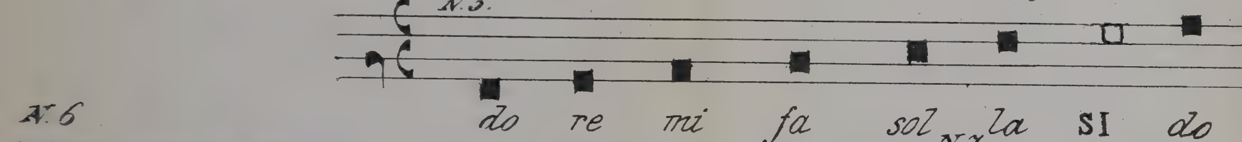
Proprietà di B.quadro



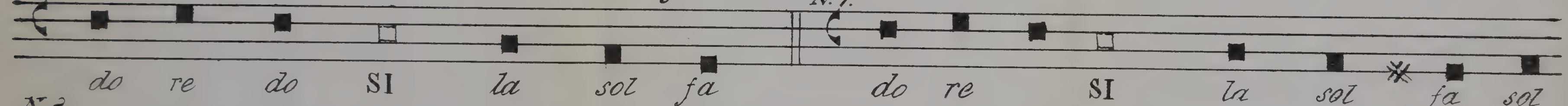
N.° 4.



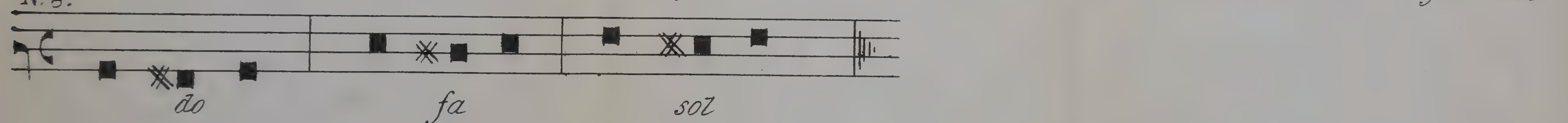
N.° 5.



N.° 6 — N.° 7.



N.° 8.



pr. Lit. Barozzi e Corradini.

TAV. IV.

N.° 1

FA FA FA

N.° 2

SI

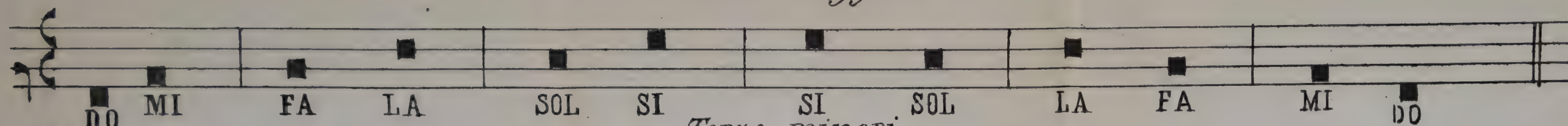
3. 4 5. 6. 7. 8. 9. 10. 10.

11. 12. 13.

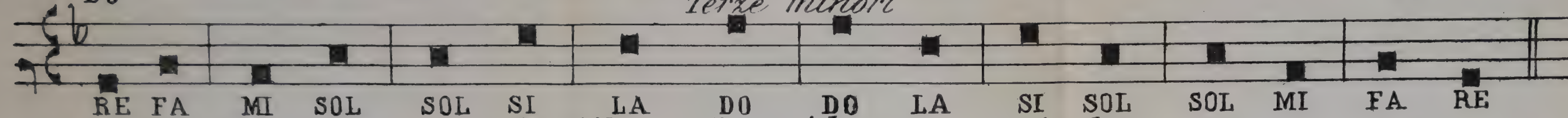
pr. Lit. Barozzi e Corradini

TAV.V.

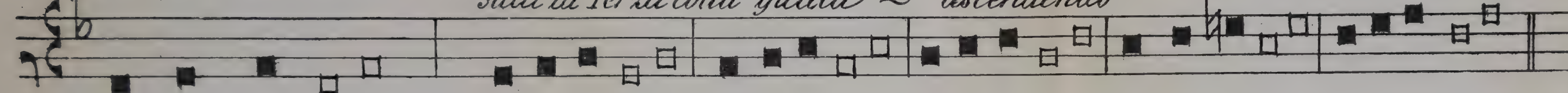
Terze maggiori



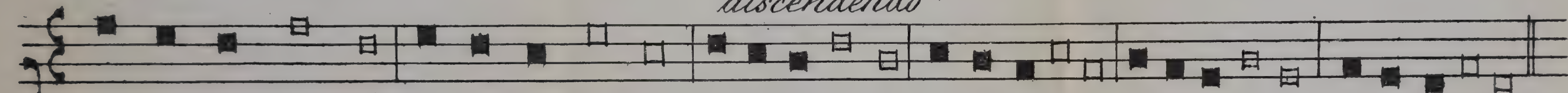
Terze minori



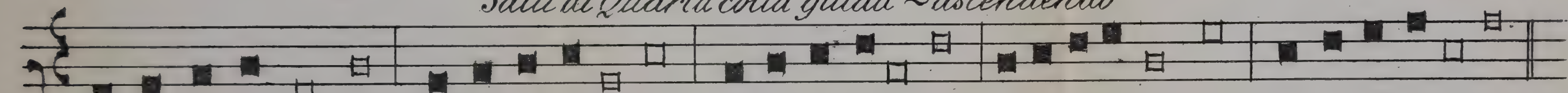
Salti di Terza colla guida ~ ascendendo



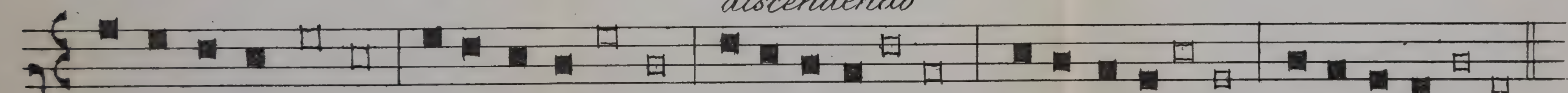
discendendo



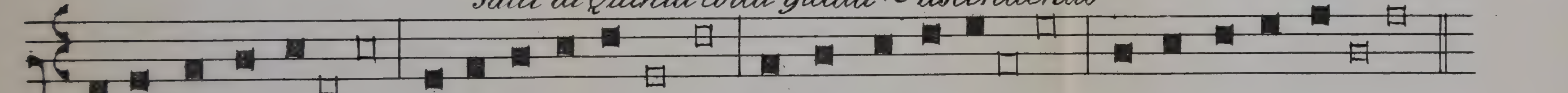
Salti di Quarta colla guida ~ ascendendo



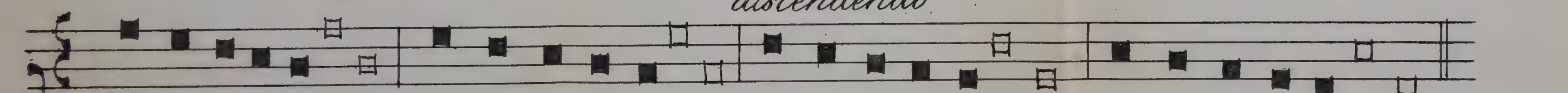
discendendo



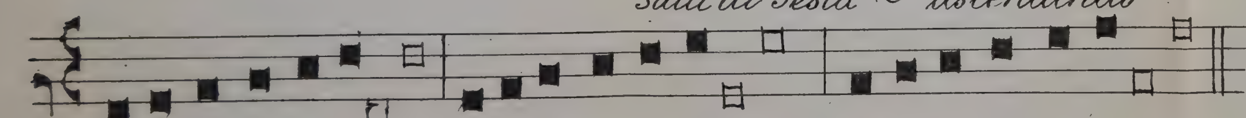
Salti di Quinta colla guida ~ ascendendo



discendendo



Salti di Sesta ~ ascendendo



TAV. VI.

discendendo

Salti di settima ascendendo e discendendo

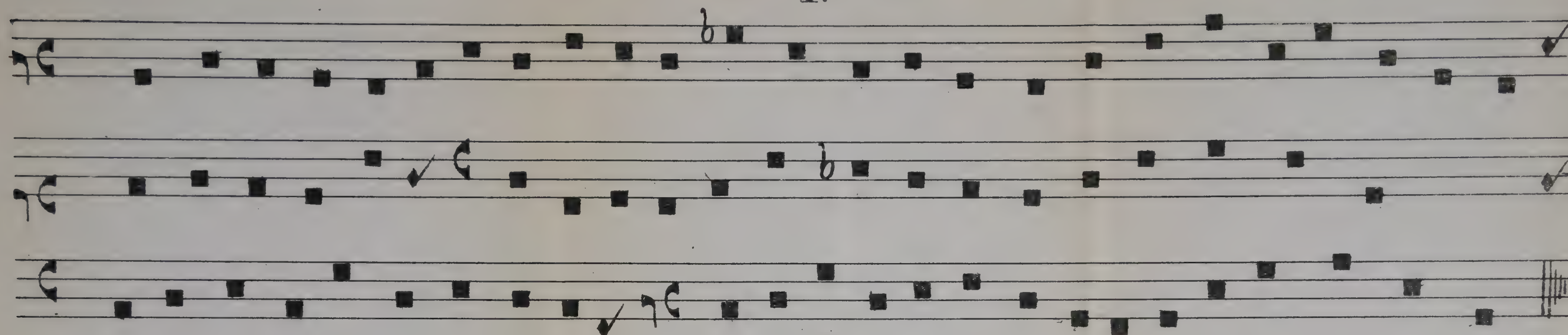
Salti di ottava ascendendo e discendendo

altri salti

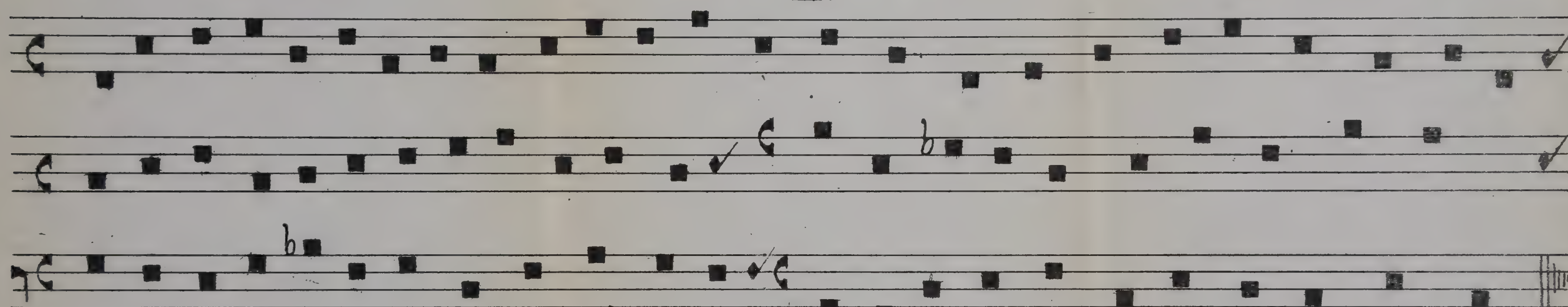
p. Lit. Barozzi e Corradini

Esercizio di Salti

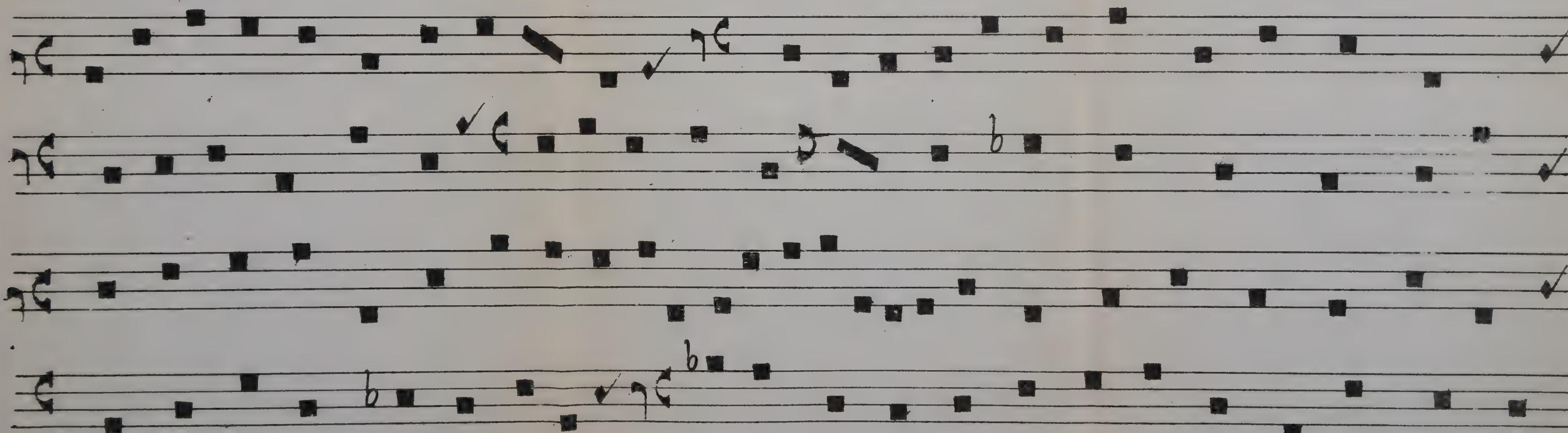
I°



II°



III°



Lit. Barozzi e Corradini

N. B. Sul modello di questi Esercizj gioverà al principiante farsene egli stesso degli altri ed usare la più grande assiduità e diligenza per eseguire i Salti con precisione e franchezza.

Toniche regolari dei Modi

N.º 1.

I e II — III e IV — V e VI — VII e VIII

Toniche irregolari

Regolare N.º 2.

Trasportata

Tonica Regolare

N.º 3.

Tonica Trasportata

Modo I. — Modo I. *oppure*

II. — II.

III. — III.

IV. — IV.

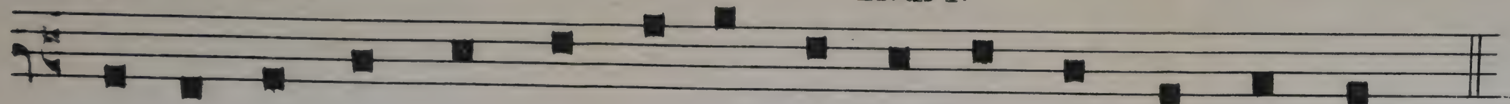
V. — V.

Lit. Barozzi e Corradini

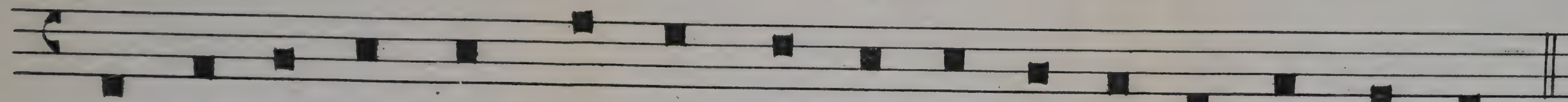
Estensione ordinaria de' Modi

Degli Autentici

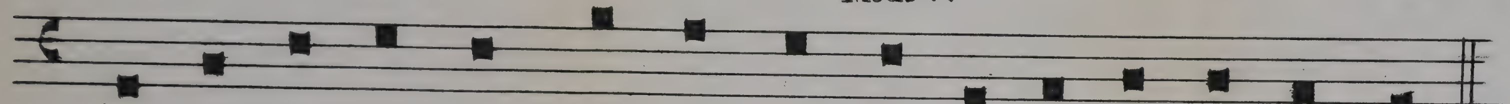
Modo I.



Modo III.



Modo V.



Modo VII.



Dei Plagali

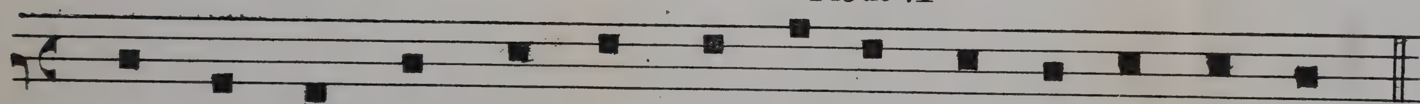
Modo II.



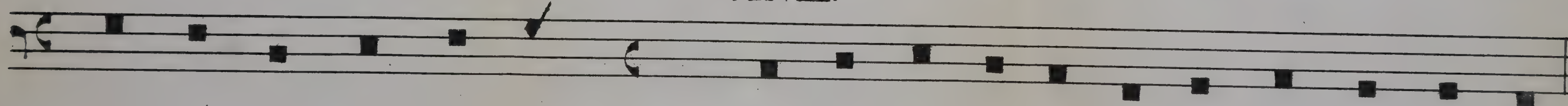
Modo IV.



Modo VI



Modo VIII.



Lit. Barozzi e Corradini

TAV. X.

Degl' Introiti

Tonica — 1.ª Nota del Salmo

Modo I. — Modo II.

Tonica — 1.ª Nota del Salmo

Modo III. — Modo IV.

Tonica — 1.ª Nota del Salmo

Modo V. — Modo VI.

Tonica — 1.ª Nota del Salmo

Modo VII. — Modo VIII.

Dell' Antifone

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo I

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo II.

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo III.

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo IV.

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo V.

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo VI.

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo VII

Tonica — 1.ª dell' Evovae — Modo VIII.

Lit. Barozzi e Corradini

TAV. XI.

Modi de' Salmi e loro Conclusioni

cogli Accidenti

Modo I.°

Tonica — *Conclusione I.ª* *Evovae* — *II.ª* *Evovae*

III.ª *Evovae* — *IV.* *Evovae*

Modo II.°

Tonica — *Conclusione unica* *Evovae*

Modo III.°

Tonica — *Concl. I.ª* *Evovae* — *II.ª* *Evovae*

Modo IV.°

Tonica — *Concl. I.ª* *Evovae* — *II.ª* *Evovae*

III.ª *Evovae* — *IV.ª* *Evovae*

Modo V.°

Tonica — *Concl. unica* *Evovae*

Modo VI.
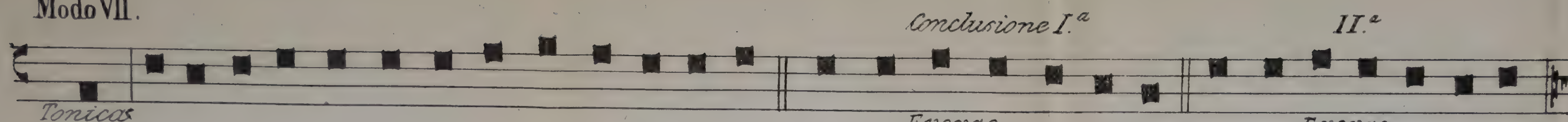
Tonica — *Concl. unica* *Evovae*

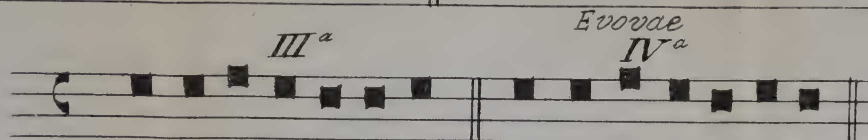
Segue

Lit. Barozzi e Corradini

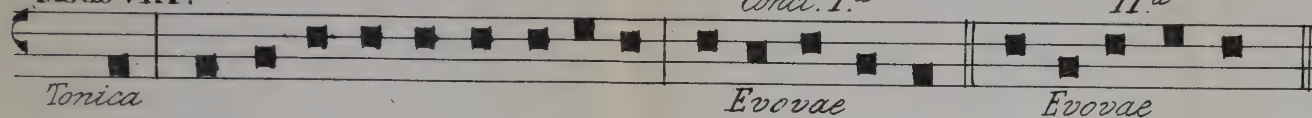
TAV. XI .

Modo VII.





Modo VIII.



Lit. Barozzi e Corradini

TAV. XII

Modi Feriali

I e II

Tonica — *Corale del I.° Modo ed Asterisco* — *Corale del II.° Modo ed Asterisco*

III e IV

Tonica — *Corale del III.° Modo ed Asterisco* — *Corale del IV.° Modo ed Asterisco*

V e VI

Tonica — *Corale del V.° Modo ed Asterisco* — *Corale del VI.° Modo ed Asterisco*

VII VIII

Corale del VII.° Modo ed Asterisco — *Corale del VIII.° Modo ed Asterisco*

De - us, ju - di - cium tuum regi - da: — Pei Monosillabi — *De - us, in nomine tuo sal - vum me fac:*

Me-mento Domine David: — Per le voci Ebraiche — *Te de - cet hymnus, Deus, in Sion.*

Pause

Lau - da anima mea Do - mi - num, lau-da-bo Do - mi - num in vi - ta mea:

Pec - ca - tor vi - de - bit et irasce - tur; In te Do - mi - ne spe - ra - vi, non confundar etc:

Dis - persit dedit pau - pe - ri - bus etc. — *In te, Do - mi - ne spera - vi non etc:*

segue la Tav. XII.

Principio de' Cantici

Modo II

Ma — — — gni - fi - cat &

Modo III

Ma - gni — fi - cat &

Modo VII

Ma - gni — fi - cat &

Modo VIII

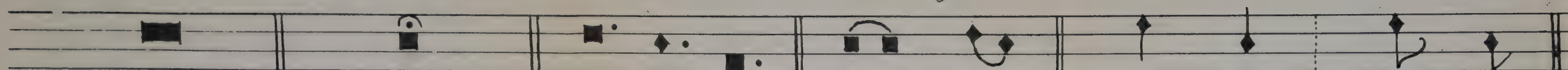
Ma — gni — fi - cat

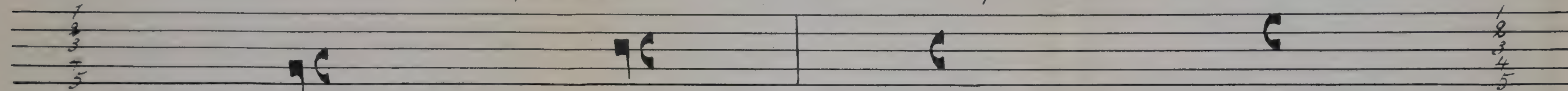
Modo irregolare

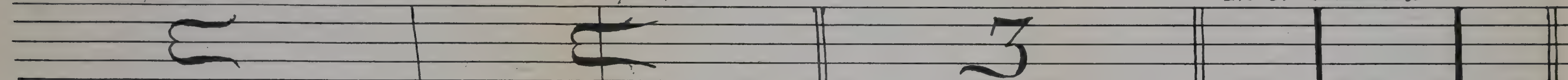
Tonica irregolare

In exi - tu Is — rael de Ægypto, do - mus Ja-cob de po-pulo bar-ba-ro

TAV. XIII.

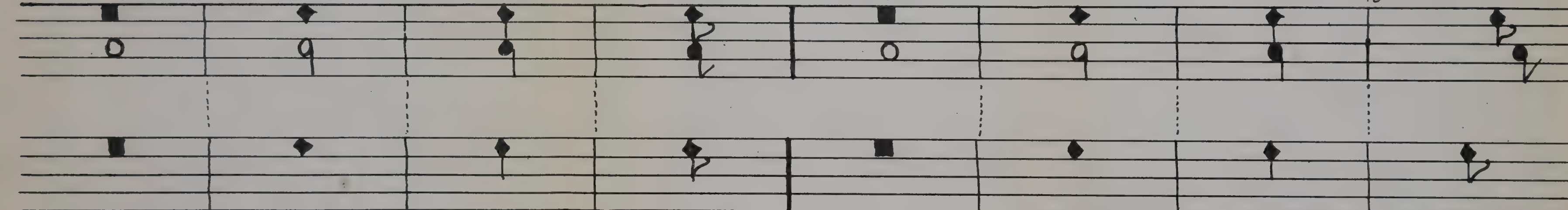


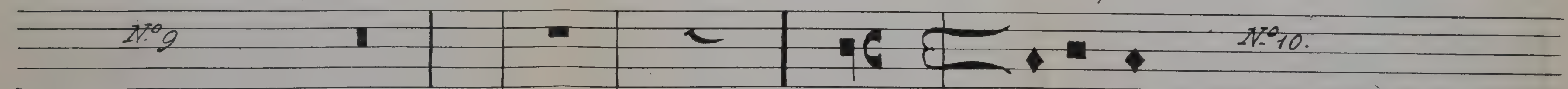




Rapporto di tempo

fra le Note di Canto Gregoriano e quelle di Canto figurato





1.

Saggio di Canto licenzioso
o Semifigurato

Cre - do in u - num De - um,

Pa-trem omni-po-ten-tem, fa cto-rem cę-li et terrę, vi-si-bi-li-um omni - um

et in vi-si-bi-lium. Et in u-num Do-mi-num Je-sum Christum fi-li-um De-i

u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te omni-a sę-cu-la

De-um de De-o, lu-men de lu-mi-ne, De-um ve-rum de De - o ve-ro

Ge-ni-tum non fa-ctum, con sus-tan-tia lem Pa-tri, per quem omni-a fa-cta sunt

Qui pro-pter nos homi - nes, et pro-pter nostram sa-lu-tem descen - dit de cę-lis.

Et incarna - tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne et ho-mo fa =

V.S.

clus est. Cru - ci fi - xus eti - am pro no-bis sub Ponti - o Pi - la — to,

pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est

Et resur — rexit ter - ti — a di - e, se — cun dum scri — ptu ras

Et ascen - dit - in cęlum, se - det ad de - xte - ram Pa tris. Et i — te — rum ven - tu - rus est

cum glo ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - jus re - gni non e - rit fi — nis

Et in Spi - ri - tum sanctum Do — minum et vi - vi - fi — can tem qui ex Pa - tre fi — li — o que

pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi — li - o si mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri =

fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe — tas.

V.S

Et unam sanctam sanctam ca - tho - li - cam, et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Con - fi - te - or u - num ba - ptisma in remissi - o - nem pec - ca - to - rum

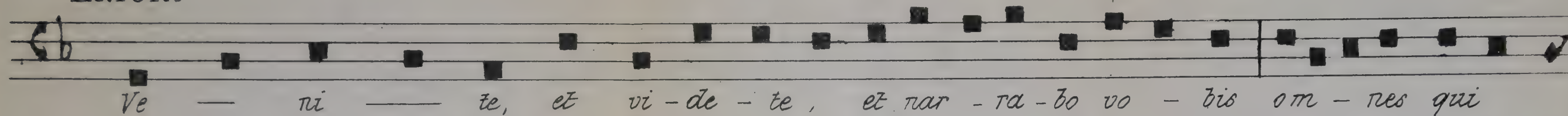
Et ex - pe - cto resur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

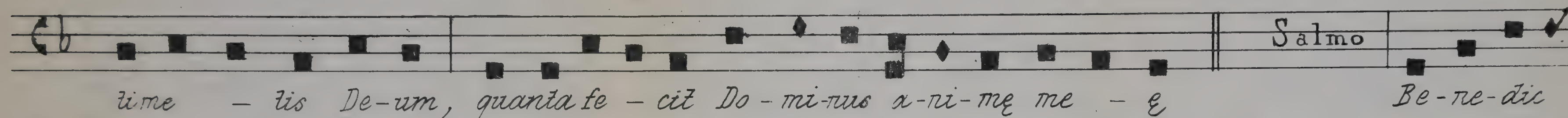
Et vi - tam ven - tu - ri se - cu - li. A - - - - - - - - - - men.

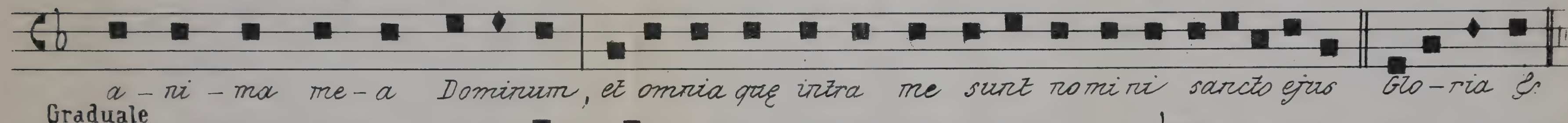
Nella Festa dell' Immacolata Concezione

MESSA

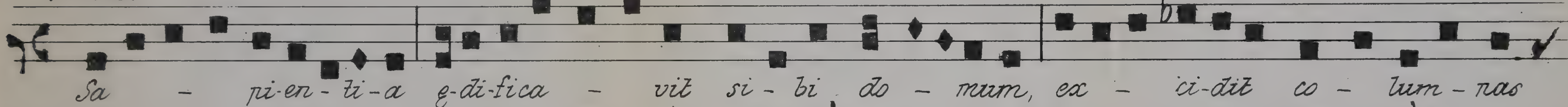
Introito

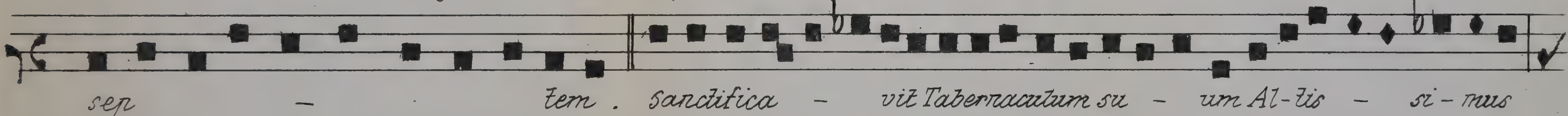


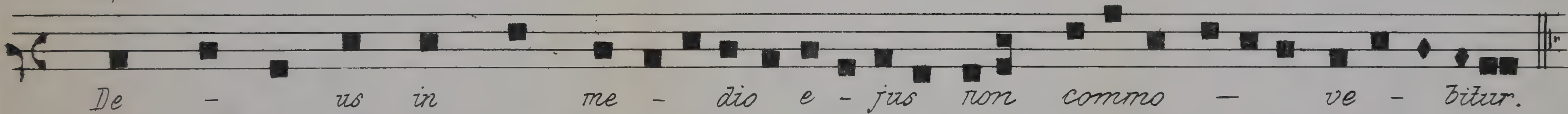


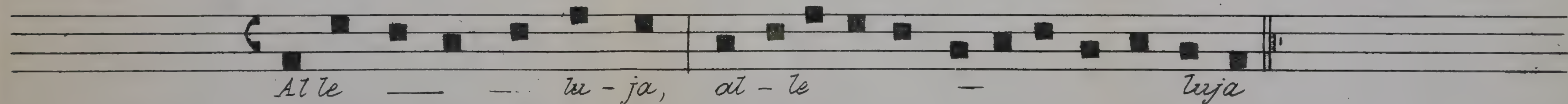


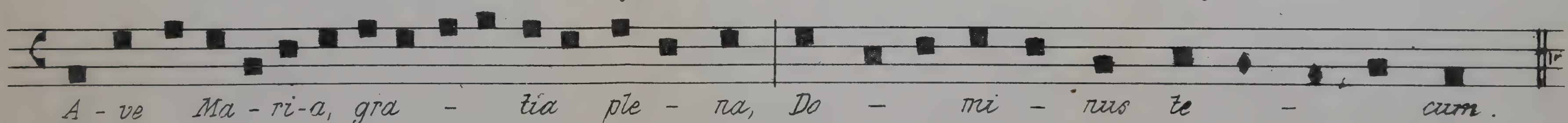
Graduale











Offertorio

Mi — sit De — us mi — se - ri-cordiam su — am et ve —

ri - ta - tem su — am; a-nimam me - am e ri — pu - it de me — di - o ca - tu - lo

ramle — o - rum

Postcom.

E — go di - le — cto me - o, et di-le ctus me - us mi — hi

qui pa - sci - tur in - ter li - li - a. Al - le — lu - ja

ANTIFONE AI VESPERI DELL' IMMACOLATA CONCEZIONE

Si - cut li-lium inter spi — nas, sic a — mi.-ca me - a in - ter

fi - li - as. Evo - va-e

Di-le-ctus me-us mi — hi, et e — go il — li, qui pa — scitur in — ter

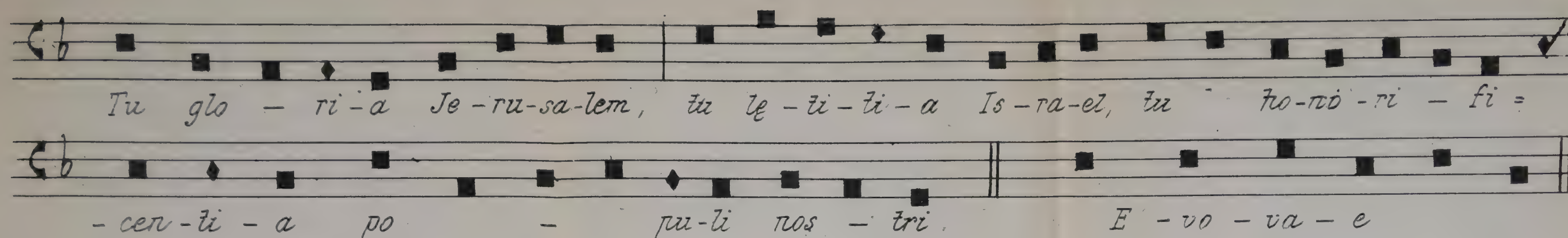
li - li-a. Evo - va-e

To-ta pul-chra es, a — mi — ca me — a, et ma-cu-la non

est in te. Evo - va - e

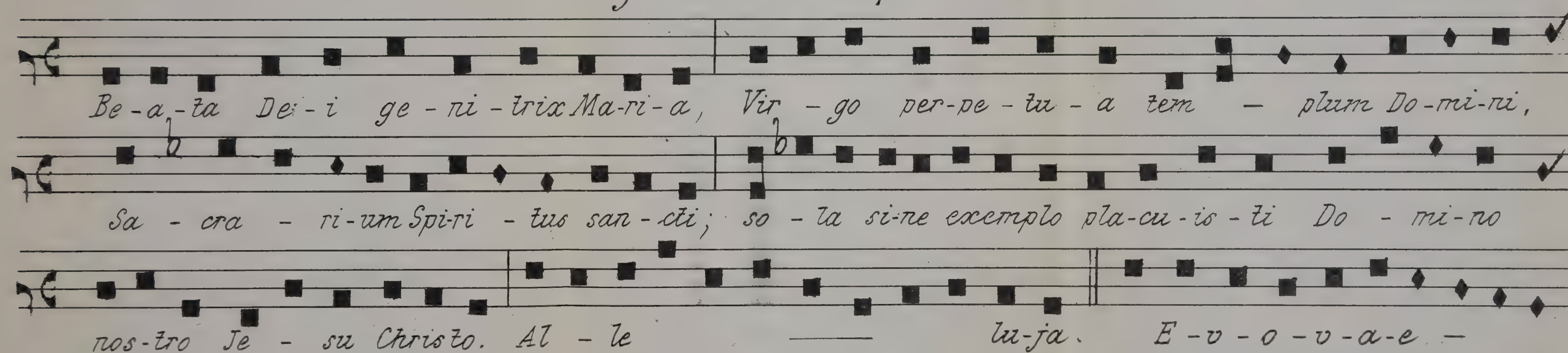
Be - ne - dicta es tu, filia a Do-mi-no De — o ex-cel — so pre - om - nibus

mu-li — e - ri - bus su — per ter-ram. Evo — va-e.



INNO - Ave Maris stella. - *Vedi il Manuale Corale*

Al Magnificat dei Primi Vesperi - **Antifona**



Ai secondi Vesperi l'Antifona del Magnificat "Conceptio tua" *come nel Manuale Corale*


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 09288 0689

